

O Monstro Como Espelho da Diferença: Uma Análise a Partir de Edward Mãos de Tesoura (1990) e A Forma da Água (2017)

Esther Zuniga Guedes de Castro Lira

Orientadora: Prof. Dra. Valquíria Michela John

RESUMO: No Cinema, a figura do monstro é frequentemente usada para representar de forma metafórica a alteridade. Este trabalho se propõe a analisar os longas-metragens *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A Forma da Água* (2017) em suas dimensões visuais e verbais, para verificar de que forma a relação do ser humano com a diferença é representada a partir da corporificação monstruosa da figura do Outro. A partir do método adaptado de Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002) e dos conceitos de identidade e diferença (WOODWARD, 2000; SILVA, 2000) e intolerância e aceitação (SANEH, 2004), observaram-se três respostas para a alteridade nessas narrativas: intolerância, identificação e aceitação.

PALAVRAS-CHAVE: representação do Outro; Cinema; monstro; identidade e diferença; intolerância.

ABSTRACT: In film, monsters are frequently used as a vehicle to represent otherness in a metaphorical way. This paper seeks to analyze the motion pictures *Edward Scissorhands* (1990) and *The Shape of Water* (2017) on their visual and verbal dimensions, in order to verify how the relationship between human and monster is depicted by the monstrous corporification of the Other. Thus, by applying an adaptation of the Analysis of Moving Images method (ROSE, 2002) and basing the analysis on the concepts of identity and difference (WOODWARD, 2000; SILVA, 2000) and intolerance and acceptance (SANEH, 2004), we observed three responses to the difference within these narratives: intolerance, identification and acceptance.

KEY-WORDS: representation of the Other; Cinema; monster; identity and difference; intolerance.

1. INTRODUÇÃO

Em um mundo em que se recorre a dicotomias para que as coisas façam sentido - e as relações de dominância se fortaleçam - o lado da balança que se opõe ao que é “humano” é mutável e ocupado, historicamente, de acordo com as circunstâncias. Uma das oposições que o ocupam é o monstro. “Este homem é um monstro!”, dizemos de uma pessoa capaz do atroz, ou “cuidado que o monstro vai te pegar”, alertamos a criança desobediente.

Ser um monstro não é a mesma coisa que ser humano. Monstros se espreitam na escuridão. Pessoas andam pela rua à luz do dia. Monstros aterrorizam, perseguem, devoram. Pessoas são aterrorizadas, perseguidas, devoradas. Monstros ameaçam. Pessoas se defendem. Monstros são vilões. Pessoas, vítimas.

Essas polarizações, usadas para afirmar identidades, não são inocentes. Silva (2000), ao explicar o pensamento do filósofo Derrida, afirma que em uma oposição binária um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa. E ser “oposto” ao humano talvez mostre que o fato mais relevante e anterior a qualquer outro sobre o que significa ser um monstro seja: ser diferente.

Os meios de comunicação têm sido espaços importantes de visibilidade, reafirmação e contestação das diferenças. A livre expressão artística é capaz de encontrar formas para representar a alteridade de forma metafórica, e essas representações habitam o Cinema desde que ele existe - sendo o corpo do monstro um dos mecanismos usados desde o início da história do Cinema até hoje. E é justamente para o Cinema que direcionamos nossa análise.

Antes de articular nossos objetos empíricos, é importante destacar que a diferença não existe essencialmente sozinha, já que o próprio fundamento do conceito reside e se baseia na comparação; sem um parâmetro, não há como definir nada como diferente. Diferente de quê? Do “Eu”. Segundo Silva (2000), as afirmações sobre a diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade. A identidade é o padrão de existência dominante, “está sempre ligada a uma forte separação - entre ‘nós’ e ‘eles’”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder” (SILVA, 2000, p. 82).

Woodward (2000) afirma que a identidade é relacional e depende de algo fora dela para existir - isto é, outra identidade que ela não é. As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença - uma se sustenta sobre a outra e só existe por causa da outra. A diferença pode ser marcada por meio de formas de exclusão social e por meio de sistemas simbólicos de representação, que atribuem significado às relações sociais e envolvem relações de poder - incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.

Dessa forma, aquilo que é notado como diferente do “Eu” é automaticamente classificado e relegado à posição do “Outro”. O Outro é uma ideia que aparece a partir da disputa entre identidades - já que a identidade e a diferença “não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (SILVA, 2000). Ou seja, historicamente e socialmente se constrói aquilo que acaba por se tornar a identidade hegemônica dentro de um contexto específico, e ela, em sua posição de dominância, impõe seu padrão de existência e classifica qualquer outra identidade que se desvie dele como a diferença, o estranho. E não apenas um grupo específico de pessoas, “o Outro é um ser metamórfico, assumindo formas distintas conforme a conveniência do momento político - mas sempre um alvo” (SANEH, 2004, p. 14).

Selecionado o alvo, nasce a intolerância - um passo além dessa imposição. Saneh (2004) descreve a intolerância como a *desvalorização* daquele que é diferente. É uma capacidade *humana* - não de uma ideologia, sistema ou religião específicos. Projeta seus conceitos e valores próprios em todas as áreas de atuação e designa à categoria do “errado” ou do “mal” aquilo ou aquele que não se encaixar neles. Ela funciona impulsionada por ideias simples e claras, porque é muito mais fácil responder ao estranho com um discurso pronto e condicionado, sem parar para refletir de onde ele vem. E o que a combate, segundo o autor, é a aceitação - que só é possível partir de “um julgamento que analise e reflita mesmo diante da imposição de um sistema” (SANEH, 2004, p.14), e chegue ao reconhecimento, empatia e respeito à diferença.

Ao pensar nos impactos das representações simbólicas apontados por Woodward, é importante assinalar que, segundo Hall (1997), a mídia cria representações como práticas significantes centrais para a produção de sentidos compartilhados. Durante muito tempo, a mídia serviu como plataforma para reforçar concepções intolerantes sobre o Outro, reproduzindo estereótipos de modo a reduzir, essencializar e fixar a diferença. Mesmo sem deixar de servir a esse propósito completamente, hoje é cada vez mais possível notar - seja na publicidade, na televisão, no Cinema, etc. - um movimento de ocupação de protagonismo pelo Outro e de ressignificação das características que o classificam como desviante.

No Cinema, como já comentamos, uma das formas de representar a alteridade é pelo corpo do monstro. Seja na fantasia, no terror, na ficção científica, o monstro aparece como um reflexo de sentimentos, preconceitos e ideais humanos. Aparece no Cinema por vezes de modo a reforçar a aversão, o preconceito, a desconfiança pelo Outro, e outras para criticar esses comportamentos e provocar reflexão sobre eles - a partir das relações que são estabelecidas na narrativa entre o monstro e os demais personagens, que compõem o “Eu”.

Pensando nessas relações, este trabalho se propõe a analisar os longas-metragens *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A Forma da Água* (2017) para responder à pergunta: de que forma a relação do ser humano com a diferença é representada nesses filmes a partir da corporificação monstruosa da figura do Outro?

Para responder a essa problemática, estabeleceu-se como objetivo geral analisar de que forma a relação do ser humano com a diferença é representada em *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A Forma da Água* (2017). Como objetivos específicos, elencamos: a partir das categorias de análise estabelecidas, observar quais representam a monstrosidade de Edward (Johnny Depp) e do Homem-Anfíbio (Doug Jones); identificar nas dimensões verbais e visuais dos filmes quais características o classificam como Outro; identificar de que forma

os personagens mais relevantes se relacionam com o monstro e quais contextos favorecem essa relação.

Compreender os monstros é compreender temas culturais e sociais. Nesses filmes especificamente, é ressaltada a visão da sociedade sobre o “Outro” intercalada entre desejo e repulsa, propondo uma necessária reflexão sobre os movimentos de aceitação e intolerância.

Ambos retratam histórias de amor entre uma figura feminina humana e uma figura masculina monstruosa e apresentam diversas semelhanças narrativas. É importante selecionar essas duas obras distintas para realizar este estudo porque, além de terem sido realizadas em contextos históricos diferentes - separadas por quase três décadas - e por diretores provenientes de contextos sociais diferentes - Burton, diretor de *Edward Mãos de Tesoura*, estadunidense e del Toro, diretor de *A Forma da Água*, mexicano - elas têm desfechos opostos, sendo uma mais otimista, com um “final feliz” para o casal, e a outra melancólica, com o casal para sempre separado e preso à nostalgia de um amor eterno não concretizado.

São também monstros diferentes com histórias que se passam em épocas distintas: Edward, uma criação pós-humana, nos anos 1980; o Homem-Anfíbio, uma criatura anfíbia humanoide da Amazônia, na Guerra Fria da década de 1960. Disparidades narrativas também se apresentam quando levamos em consideração o público desses dois filmes, sendo o primeiro de classificação indicativa Livre¹, com violência leve e apenas insinuações de sexo, e o segundo indicado apenas para maiores de 16 anos, com cenas gráficas, de violência explícita, de sexo e nudez.

É também apesar de serem mulheres socializadas, adultas, ocupando determinadas posições sociais, tendo que corresponder a expectativas e cumprir com responsabilidades que essas duas mulheres se conectam ao monstro. Isso faz com que as pontes entre eles a serem estudadas sejam mais complexas que a ingenuidade de uma criança incorrupta pelas concepções sociais da diferença, como acontece em outras narrativas, por exemplo.

2. O MONSTRO NO CINEMA

Definir em que gênero um filme com elementos fantásticos se encaixa pode ser difícil. Caroline Thompson, roteirista de *Edward Mãos de Tesoura*, se referiu ao filme como uma “fábula”, “uma história em que as pessoas não necessariamente acreditam, mas entendem” (THOMPSON, 1990); Guillermo del Toro, que co-escreveu e dirigiu *A Forma da Água*, disse que o filme é um “conto de fadas para tempos problemáticos” (DEL TORO, 2017).

¹ No Brasil, segundo o Portal do Ministério da Justiça. Nos Estados Unidos, foi lançado como Livre, mas, após revisão em 2007, foi classificado como não indicado para menores de 12 anos.

Ao olhar para os gêneros cinematográficos que abarcam o fantástico e incorporam o monstruoso, como a fantasia, a ficção científica, o terror, o conto de fadas, é importante destacar aquele que teve influência sobre todos eles - o Gótico. Kaye (2012) explica que “o Gótico, enquanto gênero nascido na escuridão, tem uma afinidade natural com o Cinema. [...] Ao longo do século, elementos Góticos se infiltraram em gêneros filmicos desde a ficção científica ao filme *noir* e do suspense à comédia, então pode ser difícil chegar a uma ideia definitiva do que constitui o ‘cinema Gótico²’” (KAYE, 2012, p.197, tradução nossa).

O gênero Gótico, literário, faz uma leitura figurativa da realidade. Kaye (2012) explica que o Gótico no Cinema, assim como na literatura, é usado para refletir as angústias de uma época; e parte do que torna essas histórias tão adaptáveis aos medos de vários períodos são os monstros. As influências da maneira gótica de contar histórias atuaram no Cinema desde sua criação e permanecem ecoando até hoje - inclusive, na produção de obras que serviram de referência para os longas aqui analisados, seja em aspecto narrativo, tecnológico ou estético.

A partir de Silva e Silva (2019), delinea-se uma breve contextualização da história do monstro no Cinema, para ilustrar sua função de traduzir sentimentos de cada época. A presença relevante começou no Expressionismo Alemão, movimento que emergiu após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial e que expressava uma visão surrealista e pessimista do mundo. Destacam-se filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922), com uma das primeiras representações cinematográficas de um vampiro.

Nas décadas seguintes, o mesmo ar sombrio do período entreguerras - mas agora sob o ponto de vista da grave crise econômica dos Estados Unidos - serviu de influência para uma série de adaptações de clássicos da literatura gótica que ficou conhecida como a marca “Monstros da Universal”, responsável pela caracterização de monstros famosos da forma típica como os conhecemos hoje, como o *Drácula* (1931), com sua capa e visual sedutor, e o *Frankenstein* (1931) com parafusos no pescoço.

Já no início da Guerra Fria, os monstros das narrativas dominantes do Cinema estadunidense passaram a representar um Outro relacionado ao pânico anticomunista, com filmes como *Guerra dos Mundos* (1953). Nos anos seguintes, entre o fascínio pelo espaço devido à corrida espacial e a emergência de movimentos sociais e protestos contra a guerra no Vietnã, o Outro começou a ser posicionado como protagonista, que menos fortalecia

² Gothic, as a genre born in darkness, has a natural affinity with the cinema. [...] Over the century, Gothic elements have crept into filmic genres from science fiction to film noir and from thriller to comedy, so that it can be difficult to come up with a definitive idea of what constitutes ‘Gothic film’.

estereótipos preconceituosos como nas décadas anteriores e mais questionava as relações de poder, como em *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (1968).

Com o fim dos anos 1970 e durante a década de 1980, chegou uma relativa “Era de Ouro” para o Cinema de fantasia e ficção científica, quando os recursos analógicos de efeitos especiais passaram a ser explorados com o máximo de investimentos e experimentação, com grande parte das produções direcionadas a públicos infanto-juvenis. Dessa época ficaram marcadas criaturas icônicas, de filmes como *Alien - O Oitavo Passageiro* (1979), *E.T. - O Extraterrestre* (1982), *A História Sem Fim* (1984) e a trilogia *Guerra nas Estrelas* (1977, 1980 e 1982), que cumpriram diversos papéis: amigo (como E.T.³ e Gizmo⁴), mentor (como Yoda⁵ e Falkor⁶) e também, é claro, muitos vilões (como Jabba⁷, Gmork⁸, Xenomorfo⁹, etc.)

A década de 1990 trouxe consigo avanços de tecnologias digitais e a aplicação massiva de efeitos especiais em computação gráfica, proporcionando novas possibilidades para representações monstruosas. Entre as décadas seguintes até o período atual, o monstro tomou diversos rumos em distintos gêneros cinematográficos, sendo um dos mais relevantes o de uso de seu corpo como chamariz para criticar a intolerância e contextos sociais de desigualdade, como em um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos, *Avatar* (2009), cujo Outro é representado por um povo indígena alienígena que tem suas terras invadidas e exploradas.

As diferentes camadas de inspiração proporcionadas por essas outras histórias ressoam nas obras aqui analisadas. O próprio Tim Burton, em entrevista ao Los Angeles Times durante a divulgação de *Edward Mãos de Tesoura*, afirmou que o filme “não é uma nova história. É *Frankenstein*. É *O Fantasma da Ópera*. É *O Corcunda de Notre Dame*, *King Kong*, *O Monstro da Lagoa Negra*, e incontáveis contos de fadas” (BURTON, 1990).

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa é de caráter qualitativo e o material básico de análise, como mencionado, é composto pelos filmes *Edward Mãos de Tesoura* (105 minutos) e *A Forma da Água* (123 minutos), totalizando 228 minutos acessados em plataformas de *streaming*.

³ *E.T. - O Extraterrestre* (1982)

⁴ *Gremlins* (1984)

⁵ *Guerra Nas Estrelas* (diversos)

⁶ *A História Sem Fim* (1984)

⁷ *Guerra Nas Estrelas* (diversos)

⁸ *A História Sem Fim* (1984)

⁹ *Alien - O Oitavo Passageiro* (1979)

A técnica de pesquisa adotada foi a de Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002), que pressupõe a criação de categorias específicas para analisar a dimensão visual e a dimensão verbal de produtos audiovisuais - originalmente pensada para a televisão.

A análise proposta pela autora lida com três subdivisões: a seleção do programa, a transcrição e a codificação. A partir disso, Rose (2002) pontua de forma resumida o passo-a-passo da análise de “textos audiovisuais”, a saber: 1) Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico; 2) Selecionar um referencial de amostragem com base no tempo ou no conteúdo; 3) Selecionar um meio de identificar o objeto empírico no referencial de amostragem; 4) Construir regras para a transcrição do conjunto das informações - dimensões visuais e verbais; 5) Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas; 6) Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica; 7) Construir tabelas de frequências para as unidades de análise – dimensão visual e verbal; 8) Aplicar estatísticas simples, quando apropriadas; 9) Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

O referencial teórico escolhido para se aplicar ao objeto empírico se dá a partir dos conceitos de identidade e diferença (WOODWARD, 2000; SILVA, 2000) e aceitação e intolerância (SANEH, 2004), como descritos anteriormente, bem como às categorias que descrevem o monstro (KRISTEVA, 1982; COHEN, 1996; KAYE, 2012; FRANÇA, 2017; WRIGHT, 2018). O “programa” - neste caso, os filmes - selecionado são os dois longas-metragens, *Edward Mãos de Tesoura* e *A Forma da Água*.

A amostra da dimensão visual foi composta pela captura de *frames* que ilustram momentos de conexão não verbal entre o monstro e outros personagens; e a da dimensão verbal, pelos adjetivos e outras formas usadas por outros personagens para se referir ao monstro direta ou indiretamente. Após coletado, o conteúdo da dimensão verbal foi separado em tabelas, de modo a definir quais termos expressavam aceitação, quais expressavam intolerância e quais eram neutros, bem como qual dessas categorias aparecia com mais frequência; e também, com que frequência o monstro era referido pelos outros personagens pelo pronome “*he*” (que indica pessoa) ou “*it*” (que indica coisa). A partir da amostra verbal e visual foram também elaboradas tabelas para indicar se a relação de cada personagem com o monstro era de aceitação, de intolerância, ou se mudava de uma categoria para a outra ao longo da narrativa.

3.1. CATEGORIAS DE ANÁLISE

Para poder entender como o monstro se relaciona com o mundo, primeiro é preciso definir o que cabe no termo “monstro”. Para Wright (2018), a definição do que é monstruoso muda constantemente, mas seja qual for a época, o monstro sempre atrai uma audiência ávida. No livro *A Pedagogia dos Monstros*, o capítulo de Jeffrey Jerome Cohen descreve sete teses sobre a cultura dos monstros¹⁰, sendo a terceira delas “O monstro é o arauto da crise de categorias” (COHEN, 1996, p.30). Cohen (1996) aponta que o monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual, uma vez que a sua própria existência constitui uma desaprovação da fronteira e do fechamento. Monstros não se encaixam em apenas uma categoria, eles são híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática.

Sabendo que não há uma definição fixa e simples para o monstro, foram elencadas onze categorias para descrever as características que fazem o monstro ser um monstro, a partir do que é apontado como frequente principalmente em narrativas góticas pelas autoras e autores Kristeva (1982), Cohen (1996), Kaye (2012), França (2017) e Wright (2018). A serem desenvolvidas em seguida, as categorias apontam que: a) O monstro é uma crise de categorias; b) Seu corpo serve como representação da diferença; c) Seu corpo é cultural; d) O monstro é associado a práticas proibidas; e) Desperta simultaneamente desejo e repulsa; f) Personifica medos e desejos humanos; g) Tem aparência estranha ou desagradável; h) Vive frequentemente em lugares escuros e/ou subterrâneos; i) Sua história se passa em um *locus horribilis*; j) Come o que é proibido; k) Nos mostra aquilo que não devemos nos tornar.

4. ANÁLISE: AS FACES DO MONSTRO

Para os propósitos deste estudo, é importante compreender por que Edward e o Homem-Anfíbio estão sendo estudados enquanto *monstros* e não por alguma outra definição.

A primeira característica do monstro é a de que ele é uma crise de categorias, como já foi explicado. O monstro se situa em entrepostos e levanta o questionamento sobre o limite entre o humano e o não-humano. Para Wright (2018), o ser humano sempre teve uma relação de amor e ódio com o monstro, porque ele reflete nossos desejos mais profundos; e é essa

¹⁰ São elas, descritas em “A cultura dos monstros: sete teses” (1996): TESE I: O corpo do monstro é um corpo cultural; TESE II: O monstro sempre escapa; TESE III: O monstro é o arauto da crise de categorias; TESE IV: O monstro mora nos portões da diferença; TESE V: O monstro polínea as fronteiras do possível; TESE VI: O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo; TESE VII: O monstro está situado no limiar... do tornar-se. Neste estudo, são trabalhadas as teses I, III, IV e VI.

conexão entre humano e monstro a razão para que muitos dos mais assustadores monstros se pareçam com pessoas. Tanto Edward quanto o Homem-Anfíbio são visivelmente não-humanos em sua origem e caracterização, mas também têm um corpo que se assemelha muito aos formatos de uma pessoa e apresentam comportamentos e emoções humanas.

Edward é criação de um Inventor, tal qual o monstro de Frankenstein; tem órgãos, um corpo e rosto humanos, mas enormes tesouras no lugar das mãos, diversas cicatrizes, trajas *punks* e um cabelo desgrenhado; teve suas partes juntadas por uma pessoa em vez de nascer de sua mãe, mas é capaz de se comunicar, de demonstrar afeto, de criatividade e de se apaixonar. O Homem-Anfíbio é uma criatura que vive em rios amazônicos, cultuado pelos nativos como um deus; tem um corpo verde escamoso, guelras, bioluminescência, mas anda sobre duas pernas, tem relações sexuais com uma mulher humana sem empecilhos, gosta de música, aprende linguagem de sinais, é capaz de vingança e de se apaixonar.

O monstro “não é apenas uma estúpida criatura de destruição, mas um ser que pensa e que sente¹¹” (WRIGHT, 2018, p.10, tradução nossa). Em ambos os filmes, em momentos críticos, é usado o argumento “ele não é nem humano!” para questionar o porquê de a mocinha gostar tanto do monstro e querer lhe oferecer suporte. A função do monstro não é responder o que significa ser humano, mas é, pelo menos, fazer a audiência se perguntar.

A segunda característica é a de que seu corpo é usado para representar a diferença, como já mencionamos - “monstros têm sido usados para representar e advertir contra minorias raciais, religiosas, de orientação sexual, ideologias políticas ou qualquer número de outros comportamentos e práticas considerados desviantes”¹² (WRIGHT, 2018, p.10, tradução nossa). É possível argumentar que uma das representações encarnadas no corpo de Edward é a da pessoa com deficiência, já que ele tem tesouras no lugar das mãos e alguns dos termos usados para se referir a ele, como “*handicapped*” e “*cripple*”, são termos capacitistas usados habitualmente para assinalar uma deficiência. O corpo do Homem-Anfíbio, por outro lado, espelha a diferença de todos aqueles que o ajudam na narrativa, servindo como uma cápsula para a alteridade em geral: atravessa as interseccionalidades (CRENSHAW, 2002) de classe dos personagens, de deficiência de Elisa (Sally Hawkins), de raça de Zelda (Octavia Spencer), de orientação sexual de Giles (Richard Jenkins) e de nacionalidade estrangeira de Hoffstetler (Michael Stuhlbarg).

¹¹He is not just a mindless creature of destruction, but a thinking, feeling being.

¹² [...] monsters have been used to represent and warn against minority race, religion, sexual orientation, political beliefs or any number of other behaviours or practices deemed deviant.

A terceira característica é a de que o corpo do monstro é um corpo cultural. Cohen (1996) explica que:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. (COHEN, 1996, p.26-27).

Ambos os monstros incorporam sentimentos de seus autores, da época em que foram criados e da época em que os filmes se passam. Tanto Tim Burton quanto Guillermo del Toro tiveram infâncias e adolescências solitárias, considerados por si mesmos e por outras pessoas “estranhos” e “desajustados”, encontrando na arte e na criação de personagens bizarros e monstruosos um refúgio¹³. Sendo esses longas considerados obras íntimas dos diretores, é possível ver a influência de suas histórias pessoais na trama, uma vez que o sentimento da solidão permeia ambas as narrativas, atravessando quase todos os personagens. É também possível ver influências da plasticidade presente na vida suburbana estadunidense dos anos 1980 em *Edward Mãos de Tesoura*, e a influência dos movimentos progressistas emergentes da década de 2010¹⁴ em *A Forma da Água*.

A quarta característica listada é a de que o monstro é associado a práticas proibidas. O monstro revela as coisas que secretamente mais queremos fazer, apesar de serem práticas condenadas, e ao fazê-las mostra o caos que há fora das confortáveis normas da sociedade. A excentricidade do trabalho autoral de Edward, como jardineiro e cabeleireiro, torna-se um sucesso entre a vizinhança, por mais disruptivo que seja em comparação à organização regrada do bairro. O Homem-Anfíbio, capturado, aprisionado por correntes e torturado, não se submete à vontade de seu torturador, Strickland (Michael Shannon), desafia-o e o ataca, por mais que saiba que será punido em seguida. Sua recusa à rendição acende em Elisa a coragem para desafiar incontáveis normas sociais e da instituição secreta governamental que a emprega, lutando pelo que acredita a despeito das possíveis consequências.

Para Wright (2018), “desejos socialmente inaceitáveis são retratados como monstruosos e portanto repulsivos; nós sentimos repulsa por nós mesmo por causa de nossos próprios desejos proibidos e monstruosos, impedindo-nos de agir sobre eles, e então forçamos

¹³ Biografia dos autores segundo a base de dados IMDb, os portais AdoroCinema e Omelete, e entrevistas, disponíveis nas referências.

¹⁴ Como o *Black Lives Matter*, que começou nos Estados Unidos como luta contra a violência policial e se tornou um movimento mundial pelos direitos da população preta. Ler: Black Lives Matter: entenda movimento por trás da hashtag que mobiliza atos, disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/06/03/black-lives-matter-conheca-o-movimento-fundado-por-tres-mulheres.htm>>

esse sentimento de repulsa no Outro monstruoso ou bode expiatório”¹⁵ (WRIGHT, 2018, p.10, tradução nossa). Da mesma forma que observar a disrupção dos monstros inspirou outros personagens a romperem com regras sociais, o corpo monstruoso é usado como depósito de anseios proibidos. É o que permite que Strickland realize suas fantasias de violência, canalizando todo o desprezo socialmente inaceitável que tem pela alteridade e o direcionando ao Homem-Anfíbio, legitimado pelo fato de ele ser “apenas um animal selvagem”. Da mesma forma, a violência de Jim (Anthony Michael Hall) contra Edward pode ser vista como justa pela vizinhança, e a perseguição e morte pela polícia são legítimas, aceitáveis e até desejáveis, já que ele não é humano e é visto como criminoso. Cohen (1996) explica que “permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado”.

Adiante, a quinta é a de que o monstro desperta simultaneamente desejo e repulsa, o que pode ser exemplificado claramente pela relação que os personagens da vizinhança em *Edward Mãos de Tesoura* têm com ele antes e depois do Ponto de Virada 1 (FIELD, 1995). Quando os talentos artísticos de Edward se revelam, ele se torna, além de fascinante, incrivelmente útil a todos - desejado, requisitado, uma sensação do interesse de todos. Contudo, assim que ele é falsamente incriminado e começam a se espalhar boatos sobre ele, o desejo rapidamente se transforma em repulsa - e a diferença despenca de fascinante e útil para perigosa e abominável.

Sexta característica: o monstro personifica medos e desejos humanos.

Esses contos Góticos parecem destinados a continuamente renascerem para se adaptarem aos medos e desejos de cada novo período. Os monstros, seus criadores e suas vítimas são suficientemente maleáveis em sua indefinição para permitir que comuniquem contínuas preocupações e tensões humanas: a necessidade por amor, o medo do sofrimento, a ânsia por conhecimento, a ansiedade do isolamento, o desejo por poder, o terror pela mortalidade.¹⁶ (KAYE, 2012, p. 208, tradução nossa).

Um sentimento que atravessa quase todos os personagens desses longas de alguma forma e que os impulsiona a agir da forma que agem é a solidão. Peg (Dianne Wiest), O Inventor (Vincent Price), Elisa, Zelda, Giles e Hoffstetler, principalmente, têm lacunas de conexão em suas vidas, e esse medo da solidão e busca por relações são corporificados nos monstros, ambos provenientes de ambientes de total isolamento.

¹⁵ Socially unacceptable desires are portrayed as monstrous and therefore disgusting; we feel disgust towards ourselves for our own forbidden, monstrous desires thus preventing us from acting on them, and then we push that feeling of disgust onto the monstrous other or scapegoat.

¹⁶ These Gothic tales seem destined to be continually reborn to suit the fears and desires of each new period. The monsters, their creators and their victims are sufficiently malleable in their indefiniteness to allow them to convey ongoing human concerns and tensions: the need for love, the fear of suffering, the yearning for knowledge, the anxiety over isolation, the desire for power, the terror of mortality.

Sétima: o monstro tem aparência estranha ou desagradável. Segundo Kaye (2012), visualizar a monstruosidade física tende a diminuir a ambiguidade dos personagens monstruosos e distanciá-los da empatia da audiência. Complementando esse pensamento, Wright (2018) aponta que um animal monstruoso é algo fora de nós mesmos que pode ser derrotado, enquanto o monstro que se parece conosco nos lembra muito mais efetivamente de nossos desejos proibidos - de modo que é mais fácil nos enxergarmos neles. Nesse espaço que existe entre essas duas definições - de monstruosidade física e de semelhança ao humano - se situam Edward e o Homem-Anfíbio, que, por serem protagonistas, precisam capturar a empatia do público, mas, por serem monstros, têm de ter uma caracterização física que corrobore tal determinação.

FIGURA 1 - CARACTERIZAÇÃO EDWARD



Fonte: Fandom, Tim Burton Wiki (2022)

FIGURA 2 - CARACTERIZAÇÃO HOMEM-ANFÍBIO



Fonte: reprodução de *A Forma da Água* (captura de frame)

A oitava característica aponta que os monstros frequentemente vivem em lugares escuros. Edward, antes de ser trazido para morar na casa de Peg com sua família, morava em um castelo sombrio, antigo, abandonado, todo em tons de preto e cinza, com teias de aranha - com exceção dos jardins, cujos cuidados eram impecáveis, com belas esculturas feitas por ele. Já o Homem-Anfíbio é originário do fundo das águas amazônicas.

Da nona característica, a respeito do *locus horribilis* falaremos mais adiante. A décima define que o monstro come o que é proibido, cabendo aqui apontar o momento em que o Homem-Anfíbio se alimenta de um dos gatos de seu anfitrião, Giles, que o repreende logo em seguida, tomado por choque e pavor.

Por fim, a décima primeira característica é a de que o monstro mostra aquilo que não devemos nos tornar. Ele funciona como um aviso, um exemplo do que pode dar errado se alguém seguir um caminho desviante: “você não quer acabar como *aquilo*, quer?”. Strickland faz questão de deixar claro “quem manda” em sua relação com o Homem-Anfíbio e de mostrar aos seus subordinados como o trata - mostrar o que acontece com quem ele despreza.

O monstro ao mesmo tempo lembra a audiência das fronteiras do comportamento humano aceitável e demonstra que há consequências quando se busca coisas proibidas e se negligencia responsabilidades sociais (WRIGHT, 2018). Edward enfrenta as consequências de agir fora das leis morais e institucionais e, ao ser preso por invasão domiciliar, torna-se um exemplo à comunidade fofoqueira do que não ser e como não agir.

4.1 OS NOMES DO MONSTRO

Coletadas e analisadas as formas verbais, seja em frases ou adjetivos, usadas para se referir aos monstros em ambos os filmes, foram estabelecidas para elas algumas categorias que ajudam a entender as razões pelas quais a diferença deles é assinalada. Descritas abaixo, dividem-se em particularidades de cada filme e também em associações à monstruosidade comuns a ambas.

QUADRO 1 - DIMENSÃO VERBAL *EDWARD MÃOS DE TESOURA*

PARTICULARIDADES DE <i>EDWARD MÃOS DE TESOURA</i>	PONTOS EM COMUM ENTRE OS DOIS FILMES
Associação religiosa ao mal (“ <i>from Hell</i> ”, “ <i>demon</i> ”)	Não humano - como estratégia de desumanização (“ <i>not human</i> ”)
Formas pejorativas de assinalar uma deficiência (“ <i>handicapped</i> ”, “ <i>razor blades</i> ”, “ <i>retarded</i> ”, “ <i>the man with the hands</i> ”, “ <i>cripple</i> ”)	Extraordinário - usado de forma positiva (“ <i>different</i> ”, “ <i>mysterious</i> ”, “ <i>excepcional</i> ”, “ <i>what a guy!</i> ”, “ <i>special</i> ”)
Ingenuidade, inocência (“ <i>sweet</i> ”, “ <i>highly imaginative character</i> ”, “ <i>retarded</i> ”, “ <i>dope</i> ”, “ <i>poor</i> ”)	Aberração (“ <i>perversion of nature</i> ”, “ <i>wrong</i> ”, “ <i>freak</i> ”)

FONTE: A autora (2022)

As palavras usadas com mais frequência são as que assinalam intolerância e que apontam a diferença, como ilustrado nessa nuvem de palavras. “Man” (“homem”) também aparece em destaque, usada para se referir a Edward várias vezes ao longo da narrativa. Diferentemente do Homem-Anfíbio, como veremos em seguida, ele não é interpretado como coisa ou animal, de modo que em nenhum momento é referido como “*it*”, sempre como “*he*”.

FIGURA 3 - NUVEM DE PALAVRAS DIMENSÃO VERBAL *EDWARD MÃOS DE TESOURA*



Fonte: A autora (2022)

QUADRO 2 - DIMENSÃO VERBAL *A FORMA DA ÁGUA*

PARTICULARIDADES DE <i>A FORMA DA ÁGUA</i>	PONTOS EM COMUM ENTRE OS DOIS FILMES
Coisa, posse, objeto de estudo (“ <i>asset</i> ”, “ <i>thing</i> ”, “ <i>plaything</i> ”)	Não humano - como estratégia de desumanização (“ <i>not human</i> ”)
Animal, criatura selvagem (“ <i>creature</i> ”, “ <i>animal</i> ”, “ <i>wild</i> ”)	Extraordinário - usado de forma positiva (“ <i>intricate</i> ”, “ <i>beautiful</i> ”, “ <i>intelligent</i> ”, “ <i>capable of language</i> ”, “ <i>capable of understanding emotions</i> ”, “ <i>interesting</i> ”, “ <i>a god</i> ”)
	Aberração (“ <i>an affront</i> ”, “ <i>filthy</i> ”, “ <i>ugly as sin</i> ”, “ <i>freak</i> ”)

FONTE: A autora (2022)

As palavras usadas com mais frequência são as que assinalam intolerância e que classificam o monstro como coisa. Das nove vezes em que Strickland usa um pronome para se referir ao Homem-Anfíbio, em oito usa “*it*”. Hoffstetler usa “*it*” cinco vezes e “*he*” onze vezes. Giles usa “*it*” quatro vezes, antes de conhecê-lo; depois disso, usa apenas “*he*”, treze vezes. Zelda e Elisa usam apenas “*he*”. O General e outros militares usam apenas “*it*”, nove vezes. Dessa forma, como Elisa é a que mais fala sobre o monstro, o pronome “*it*” (coisa) é usado 26 vezes e o pronome “*he*” (pessoa, masculino) é usado 43 vezes ao longo do filme.

FIGURA 4 - NUVEM DE PALAVRAS DIMENSÃO VERBAL *A FORMA DA ÁGUA*



Fonte: A autora (2022)

5. OS ESPELHOS DO MONSTRO

Nessa seção, analisamos como os personagens mais relevantes das narrativas se relacionam com os monstros. Os nomes de cada personagem aparecem aqui da mesma forma que nos roteiros dos longas, escritos por Thompson (1990) e del Toro e Taylor (2016).

5.1 OS MONSTROS - EDWARD E O HOMEM-ANFÍBIO

Edward Mãos de Tesoura é um ser híbrido criado por um solitário Inventor que morava em um castelo e morreu antes de finalizá-lo, deixando-o incompleto, com enormes tesouras onde deveriam ser suas mãos. Ele é tímido, ingênuo, educado e gentil, sem muita noção de como se comportar em sociedade, mas prestativo com todos e leal àqueles que o apoiam. Ele é criativo, sensível e inventivo, produzindo com originalidade e peculiaridade esculturas de jardim, de gelo, cortes de cabelo, entre outras formas de arte produzidas com tesouras. Antes de Peg entrar em seu castelo para revender produtos da Avon e decidir levá-lo consigo para casa, ele nunca tinha descido da colina onde fica o castelo para ir a lugar algum.

O Homem-Anfíbio é também um ser híbrido, humanoide, que habita um rio amazônico e é cultuado pelos nativos como um deus. Ele tem guelras, longas garras, escamas e bioluminescência, além de um poder de cura, que pode tanto regenerar suas próprias células quanto ser usado para curar ferimentos de outros. A princípio, se comporta de forma semelhante a um animal selvagem, esquivo, extremamente agressivo quando ameaçado, alimentando-se como predador - mas também se mostra inteligente, capaz de compreender e se expressar por meio de linguagem, demonstrar emoções complexas, sensibilidade, interesse por aprender e se aproximar de pessoas que se mostram amigáveis.

Há algumas semelhanças entre os dois personagens e entre a maneira com que se relacionam com as pessoas. A mais marcante é a solidão: uma busca constante por conexão. Edward se faz presente na vida de todos da vizinhança, presta serviços gratuitamente, é gentil

com todos; mostra-se grato à família que o acolheu, especialmente à Peg, e fica apaixonado por Kim (Winona Ryder), com encanto e admiração. O Homem-Anfíbio demonstra gratidão pelos que o ajudam, bem como arrependimento e tentativa de reparo quando decepciona. Também tenta se aproximar de Elisa tanto quanto ela dele ao longo de toda a narrativa, e mostra-se triste e desapontado quando ela afirma, na despedida, que não podem ficar juntos.

Eles também compartilham um desejo acompanhado de uma dificuldade de conseguir proximidade. Burton descreve a ideia por trás de seu filme como “um impulso adolescente muito simples, do sentimento de querer tocar e querer comunicar e não ser capaz de fazê-lo; o interno em desacordo com o externo” (BURTON, 1990). A fala sobre Edward e suas tesouras aplica-se de forma semelhante ao Homem-Anfíbio, separado de Elisa por um vidro de aquário e correntes. Ambos se esquivam do toque na primeira vez que alguém tenta se aproximar: Edward quando Peg tenta limpar seu ferimento, o outro quando Elisa lhe oferece um ovo cozido.

Ainda sobre a dificuldade de tocar, seja um com lâminas e o outro com garras, ambos ferem, sem querer, pessoas de quem gostam - Edward, Kim e Kevin (Robert Oliveri); o Homem-Anfíbio, Giles - por descuido ou por tentar ajudar e falhar. Esses sentimentos resultam em um esforço incessante para tentar se conectar - especialmente Edward, disposto a sacrificar sua reputação por Kim - apesar de não terem um grande entendimento de como relações humanas acontecem.

Por fim, ambos matam seu antagonista no final - depois de serem atacados, perseguidos e agredidos por eles, o revide fatal acontece quando o antagonista fere a mocinha. Edward volta a viver sozinho em seu castelo, deixado por Kim em uma tentativa de protegê-lo da revolta da vizinhança; o Homem-Anfíbio cura Elisa do tiro recebido por Strickland e a leva para viver com ele debaixo d'água.

5.2 A INTOLERÂNCIA EXPLÍCITA - JIM E STRICKLAND

Jim e Strickland são os antagonistas explícitos e diretos de *Edward Mãos de Tesoura* e de *A Forma da Água*, respectivamente. Para eles, negar a identidade dos dois monstros é a única forma de afirmar as próprias - eles se enxergam tão diferentes deles e superiores a eles quanto completos opostos. Woodward (2000) explica que essas oposições que desvalorizam um dos lados constroem o Outro como *apenas* aquilo que o Eu não é. Ou seja: a única coisa que eu vejo em você e que me interessa sobre você é que você não é igual a mim.

Richard Strickland é o encarregado da segurança da operação secreta do novo “ativo” - o monstro capturado. Ele é um homem ideal para o padrão do *American Dream*. Branco,

heterossexual, com um emprego “sério” em uma instituição governamental, pai de um menino e uma menina, casado com uma bela mulher branca e magra que tem uma refeição à mesa quando chega em casa e não reclama quando ele a manda ficar por baixo e em silêncio na cama. Ele acredita que Deus se parece mais com ele do que com Zelda, por exemplo, e definitivamente mais do que com o Homem-Anfíbio.

É um homem violento, racista, misógino: assedia Elisa sexualmente no local de trabalho, tortura Hoffstetler por respostas, ameaça Zelda dentro de sua própria casa, pune e tortura o Homem-Anfíbio com choques elétricos e espancamentos. Vê-o como um animal selvagem que deve ser domado, sujo, feio, uma aberração que não se parece em nada com ele. Ele responde a militares, acredita que a ordem das coisas deve ser mantida e age com o propósito de mantê-la. Segundo Douglas (1966):

Separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como sua principal função impor algum tipo de sistema a uma experiência inerentemente desordenada. É apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem (WOODWARD, 2000 apud DOUGLAS, 1966, p.4).

Strickland precisa se agarrar a essa ordem. Graças ao posto que ocupa na operação, sua carreira deslança tanto que ele compra até um carro de luxo para deixar bem clara a posição que ocupa na hierarquia social, já que “a identidade é marcada por meio de símbolos [...] Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD, 2000, p.10). Mas seu sucesso é frágil: quando Elisa ajuda o monstro a escapar, o General no comando deixa claro que tudo pode ir pelos ares para Strickland se não recuperá-lo. Sua reputação, sua carreira, seu nome na história, sua riqueza. É determinado e orgulhoso e está disposto a fazer qualquer coisa para evitar ser humilhado e perder seu *status*.

Bem como Strickland, Jim também sente sua identidade ameaçada quando o monstro começa a abalar as estruturas do que lhe era tão caro. Jim é branco, loiro, alto, forte, atleta, de família rica, um dos garotos populares da escola. Junto à sua namorada Kim, que é líder de torcida, ocupa o topo da cadeia alimentar adolescente. Para ele, Edward está tão distante de ser semelhante que Jim sequer sente ciúmes quando ele tenta se aproximar de Kim no primeiro ato do filme; ele inclusive faz brincadeiras incentivando que Edward e Kim fiquem juntos, de tão impensável que a concretização dessa ideia é para ele.

Edward torna-se uma ameaça a tudo que Jim acredita a partir do momento em que Kim o humaniza e se atrai mais por ele do que por Jim. Saneh (2004) explica que uma das características da intolerância é a mentalidade hierarquizada, que busca sempre manter uma hierarquia, uma ordem; é um pensamento que se caracteriza, em sua essência, pela

impossibilidade de encarar as pessoas como iguais. Para Jim, é inconcebível que sua namorada possa rejeitá-lo e trocá-lo por alguém que ele sequer vê como igual. A partir disso, ele tenta exterminar a ameaça, tendo sua violência em direção a Edward legitimada pela onda de boatos sobre ele que envenenaram a opinião de toda a comunidade.

Kristeva (1982), ao discorrer sobre a abjeção no terror, explica que “não é a ausência de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o complexo¹⁷” (KRISTEVA, 1982, p.4, tradução nossa). Ambos os antagonistas são pessoas que se enquadram no padrão de existência dominante e têm uma necessidade de manter essa dominância e uma aversão à ideia de serem humilhados por uma identidade que desprezam. Tornam-se obcecados por manter seu *status* de regra e normalidade porque “assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal” (SILVA, 2000, p. 84). O sistema deve ser mantido; a existência de suas identidades não pode ser ameaçada.

5.3 A INTOLERÂNCIA IMPLÍCITA - FOFOCA

A nona categoria de análise citada sobre o monstro é que sua história se passa em um *locus horribilis*, a partir das três características comuns a toda narrativa gótica apontadas por França (2017), além da presença fantasmagórica do passado e da personagem monstruosa. Os *loci horribiles* são descritos como:

[...] espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração [...] expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, p.117, 2017).

Por mais que as cores em tons pastéis das casas e carros, os figurinos coloridos, os ambientes organizados e limpos, a grama bem cortada e o céu azul do subúrbio em que se passa a narrativa de *Edward Mãos de Tesoura* possam indicar que é um lugar agradável, é possível argumentar que ele seja o *locus horribilis* dessa história - bem como o ambiente opressivo de aprisionamento do Homem-Anfíbio, o laboratório da instituição secreta, é o de *A Forma da Água*. Completamente inspirada nos limpos e plásticos subúrbios com todas as casas iguais da década de 1960, em Burbank, Califórnia, onde o diretor Tim Burton cresceu, a aparência esterilizada que vende um estilo de vida ideal é apenas fachada para a hipocrisia e hábito constante de julgamento que cada um dos moradores tem sobre seus vizinhos.

¹⁷ It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.

A vida pacata que é levada pela comunidade não tem grandes acontecimentos - logo, qualquer um minimamente interessante torna-se um grande tópico de fofoca que se espalha rapidamente entre, principalmente, as senhoras, que conversam por telefone por horas e se encontram nas calçadas à frente das casas para papoear.

Quando Peg Boggs traz Edward, um convidado desconhecido, à sua casa, logo se torna o maior assunto da vizinhança. A curiosidade por Edward leva então a uma onda de fascínio por suas características “exóticas”, estrangeiras, fora do ordinário, e a um alto interesse por conhecê-lo e se aproximar dele - todos querem ser parte desse acontecimento.

Quando Edward revela seus talentos, não demora para que a comunidade passe a explorá-lo. Ele vira uma sensação, aparecendo na televisão, seus serviços requisitados até pela primeira-dama da prefeitura - tudo sem pagamento. Contudo, logo fica claro que ninguém se importa com ele genuinamente, para além de seus interesses próprios.

A principal personagem que atua como agente da fofoca é Joyce (Kathy Baker). Solteira, a mulher de meia-idade desde o princípio sente uma atração sexual por Edward, por ele ser tão “misterioso” e “exótico” e tenta monopolizar a atenção dele, aproveitando-se de sua ingenuidade e boa vontade. Quando tenta forçar um ato sexual (desejo, como explica Wright, 2018) com ele e ele a rejeita e vai embora, o ultraje de ser deixada faz com que inicie boatos sobre ele e passe a influenciar as outras pessoas para que o rejeitem (repulsa).

Dessa forma, é possível argumentar que o subúrbio e a fofoca que corre nesse ambiente atuam como personagem também, como agente do antagonismo responsável por propagar com notícias falsas a rejeição por Edward que leva, ao fim, a seu exílio.

5.4 IDENTIFICAÇÃO, ACEITAÇÃO E AMOR - KIM E ELISA

Kim Boggs é filha de Peg. Adolescente, bonita, de cabelos claros, com muitos amigos, um namorado bonito e atlético e uma vida tranquila. Quando a mãe traz Edward para morar com sua família, é um choque. No início, Kim não vê Edward como alguém que pertence à mesma categoria que ela. Não fala com ele diretamente, não se sente confortável em sua presença, nem entende o que ele tem de tão fascinante para as outras pessoas. Rejeita-o e envergonha-se de tê-lo como parte da família. Nunca o desrespeita diretamente, mas durante essa fase de rejeição, estranha-o e sequer o chama pelo nome.

Tudo muda após o primeiro ponto de virada do filme. Jim coage Kim a pedir que Edward os ajude a roubar a casa de seus pais - que são muito ricos, mas não deixam o filho ter acesso a nada. Edward é o único capaz de abrir a porta trancada com facilidade sem causar nenhum dano, com suas tesouras, e aceita participar só porque Kim pediu. Quando invadem, é

ativado um alarme e as portas se trancam automaticamente, deixando Edward preso do lado de dentro e os outros do grupo (Jim, Kim e seus amigos) para fora. O grupo foge a mando de Jim, apesar dos protestos de Kim, e Edward fica para trás, é abordado pela polícia e preso.

Desse dia em diante, somada a prisão ao boato espalhado por Joyce de que Edward tentou estuprá-la, a visão de todos os moradores da região sobre ele passa de admiração e fascínio para rejeição e desconfiança. Entretanto, o ponto de virada da invasão domiciliar tem em Kim o efeito oposto: serve para humanizar Edward a seus olhos. Ela percebe sua lealdade, o quanto ele se importa com seu bem-estar, oferece-lhe ajuda sem a questionar e não trai sua confiança. É a partir daí que ela passa a observá-lo, a falar com ele, a olhá-lo nos olhos e aos poucos questionar suas próprias pré-concepções e a enxergá-lo como alguém pertencente à mesma categoria que ela.

Esse ponto também serve para que Kim perca seu respeito por Jim, o que leva ao término de seu relacionamento. O egoísmo e inflexibilidade de Jim contrastam com o altruísmo e devoção de Edward. Assim, para além de passar a ver Edward como igual, começa a vê-lo com admiração: encantada, observa-o trabalhando e por fim se apaixona quando ele faz uma escultura de gelo com as mãos, fazendo nevar numa cidade em que nunca antes nevou. É pouco depois desse momento, após o segundo ponto de virada, que ela o chama pelo nome pela primeira vez.

Já Elisa Esposito sente uma conexão imediata com o monstro de sua história. Em seus 40 e poucos anos, mora sozinha e trabalha como zeladora com sua amiga Zelda no turno da noite da instituição secreta. Deixada em um orfanato quando bebê, sempre foi muda e, portanto, marginalizada, tratada como se algo lhe faltasse. Ela se enxerga no Homem-Anfíbio desde o momento em que o conhece. Nunca o vê como um animal ou como uma aberração, como Strickland o vê - enxerga nele uma beleza extraordinária.

Eles se aproximam aos poucos. No começo, os ovos cozidos que ela sempre leva para comer no trabalho são sua primeira ponte, a forma dela se apresentar a ele e tentar chegar perto, porque “a cozinha é também por meio da qual ‘falamos’ sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo” (WOODWARD, 2000, p.42). Com o tempo, ela lhe ensina a linguagem de sinais, leva uma vitrola para o laboratório para ele ouvir música e dança para ele ver; eventualmente, ele até vai ao cinema. Para ela, ele não vê o que lhe falta - ela é completa aos seus olhos, e ele fica feliz sempre que a vê. Eles logo se apaixonam e, quando a vida dele é posta em risco, ela põe em ação um arriscado plano de resgate e o leva para sua casa, cuidando dele o mantendo em sua banheira.

Ambas as mocinhas, uma vez apaixonadas, tornam-se muito protetoras dos monstros, dispostas a ir contra todos para defendê-los e até mesmo colocar seus próprios desejos de lado para fazer o que consideram melhor para eles. Ambas abrem mão de seu amor para que o monstro possa retornar à sua origem, em segurança daqueles que lhes querem mal - a diferença é que, no fim das contas Elisa tem seu final feliz com o Homem-Anfíbio e Kim fica apenas com uma boa, mas dolorosa, memória de Edward.

Mas há também uma grande disparidade na forma com que se relacionam com a diferença: uma o faz pela *identificação*; a outra, pela *aceitação*. Para Elisa, é mais fácil se colocar no lugar do monstro, porque ela também ocupa a posição de Outro na sociedade - por sua classe social e deficiência. Desde o princípio, ele é, para ela, como um espelho.

Já Kim não se identifica tanto com as dores do monstro, não se vê refletida em sua alteridade em nenhum sentido. Como não atravessa nenhum eixo de interseccionalidade, além do gênero, e não sofre exclusão em nenhum ambiente da sua vida, ela responde à diferença com o discurso pronto e hegemônico do sistema - característico da intolerância (SANEH, 2004). Mesmo sem desrespeitá-lo ou agredir sua identidade de alguma forma, ela não aceita Edward de primeira - recusando-se até a chamá-lo pelo nome. É apenas quando o conhece e tenta compreendê-lo melhor, quando passa a observá-lo e refletir sobre sua complexidade, que consegue ter empatia por ele e, enfim, aceitá-lo - e amá-lo. Esse custoso processo mostra que “nenhuma ideologia milagrosa pode atenuar o ‘sofrimento’ de estar diante do estranho, do diferente. Só o reconhecimento, a empatia e o respeito a essa diferença, ao ‘outro’, pode resultar em uma considerável mudança do atual rumo” (SANEH, 2004, p.15).

5.5 IDENTIFICAÇÃO - PEG, HOFFSTETLER, ZELDA E GILES

Assim como Elisa se identifica com o monstro, outros personagens de ambas as narrativas veem neles um espelho de sua diferença. Peg Boggs é quem, desde a primeira vez em que o vê, não rejeita a diferença de Edward, demonstra empatia e se identifica com ele. Mãe de Kim e do garoto Kevin, sem amigas concretas na vida, sente um impulso de tirar Edward de sua solidão e ajudá-lo. Oferece a ele cuidados e proteção, limpando seus ferimentos, tentando encontrar uma solução para suas cicatrizes, dando-lhe roupas, um lar, alimentação, apresentando-o às pessoas, sempre com muita atenção e carinho. Incentiva seu potencial de artista e expressa seu orgulho; é também responsável por influenciar e impulsionar as outras relações de aceitação genuínas de Edward (os outros membros da família: seus filhos Kim e Kevin, e seu marido Bill (Alan Arkin)).

Por mais que seja uma mulher branca, heterossexual, de classe média, Peg conhece bem o sentimento de rejeição pela sociedade. Assim como Edward, carrega consigo certa inocência e doçura, e uma tentativa constante de corresponder às expectativas de outras pessoas. É excluída pelas outras senhoras da vizinhança, acostumadas a fechar as portas para ela quando aparece revendendo produtos Avon.

Em *A Forma da Água*, são três personagens, além da mocinha, que se veem refletidos no monstro: Hoffstetler, Zelda e Giles. Robert Hoffstetler é o cientista encarregado na operação de estudar o monstro, e é aquele que mais detém informações sobre o funcionamento de seu organismo. Ele, na verdade, chama-se Dimitri, e é um agente russo infiltrado. Nesse meio, ocupa a posição de Outro, enquanto cientista que se importa em conhecer a criatura e reconhece sua importância como ser vivo entre militares que apenas o veem como objeto a ser dissecado, e enquanto russo entre estadunidenses em plena Guerra Fria. Ele ajuda Elisa com a fuga do monstro e é ao fim torturado por Strickland para entregá-la e morto por seus próprios companheiros russos por não cumprir o plano de matar a criatura antes que os estadunidenses descobrissem mais sobre ela.

Os amigos de Elisa, Zelda e Giles, compreendem o sentimento da solidão e ocupam também posições de alteridade na sociedade. Zelda é zeladora, preta, vivendo em um Estados Unidos de segregação racial, e gorda. É uma mulher com fortes princípios, que fala o que pensa e protege quem ama. É muito próxima de Elisa e passa o turno de trabalho lhe contando histórias e reclamando de seu marido Brewster e de como se sente sozinha devido ao esfriamento de seu casamento com os anos. Vivendo um relacionamento sem amor e se identificando com a diferença do monstro e também de Elisa, Zelda compreende e apoia a atração da amiga por ele. Além de Elisa, é a única que não se refere a ele pelo pronome “it” em nenhum momento e o toca sem demonstrar nojo; no fim, enfrenta o chefe e o próprio marido para proteger a ele e à amiga.

Já Giles é um homem idoso, branco e homossexual reprimido. É um pintor em decadência, numa época em que a fotografia se populariza no meio publicitário, e vive sozinho com seus gatos; Elisa, sua vizinha, é a única amiga que tem. Não vê o monstro da mesma forma que ela, mas respeita seu amor por ele.

Em dado momento, depois de comer um dos gatos e fugir assustado, ferindo Giles sem querer, o Homem-Anfíbio retorna arrependido e coloca a mão sobre o ferimento, querendo reparar seu feito. Giles não se importa em deixar Elisa tocar em seu corte e limpá-lo, mas expressa nojo quando o monstro o faz, dizendo “*Oh, I don't think that's sanitary*”¹⁸ (DEL

¹⁸ “Ah, eu não acho que isso seja higiênico” (tradução nossa).

TORO; TAYLOR, 2016). No dia seguinte, impressiona-se ao descobrir que o ferimento desapareceu e que em sua cabeça calva, onde o monstro também havia tocado, passou a crescer cabelo, e pede a Elisa que o mantenham por perto por mais tempo. Sua repulsa rapidamente transforma-se em desejo quando desperta um interesse próprio, mostrando como é mutável a posição do monstro. Apesar disso, consegue ter empatia por ele e se dispõe a correr altos riscos ajudando a executar o plano de Elisa. Assim, pode-se concluir que, em ambas as narrativas, os personagens que tomam o lado do monstro são aqueles que se identificam com a sua diferença por também ocuparem o espaço de alteridade em suas próprias vidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto *Edward Mãos de Tesoura* quanto *A Forma da Água* tomam diversas obras como referência, sendo uma delas a história de amor do conto de fadas clássico de 1740 de Madame de Villeneuve, *La Belle et La Bête (A Bela e A Fera)*, em que uma moça humana se apaixona por um príncipe metamorfoseado em monstro. A principal diferença entre o conto e esses filmes é que neles o monstro não deixa de ser um monstro para ficar com a mocinha. Como descreveu del Toro em entrevista (2017), em seu filme, o Outro é amado por causa de sua outridade; não apesar dela. Porque, por mais diferente que ele possa parecer, a mocinha consegue se reconhecer nele de alguma forma.

Esse reconhecimento, essa identificação, não é a única resposta que norteia os relacionamentos positivos desses dois monstros - é apenas a menos custosa. A partir das análises realizadas, chegamos a três manifestações nessas narrativas da forma como o ser humano se relaciona com a diferença, a partir da corporificação monstruosa do Outro: a intolerância, a identificação e a aceitação.

A *intolerância* é representada pelos antagonistas - Jim, a vizinhança e Strickland - e é a resposta mais fácil à diferença. Busca marcá-la e excluí-la, muitas vezes de maneira violenta, para manter a ordem de existência dominante em vigor, por meio de discursos prontos. A *identificação* é marcada pelos personagens que veem no monstro um espelho para sua própria alteridade - Peg, Elisa, Hoffstetler, Zelda e Giles.

A resposta mais trabalhosa que exige um complexo processo e é apresentada como uma evolução é a *aceitação* (SANEH, 2004), vivida por Kim. Kim não se identifica com Edward, rejeitando-o a princípio, a partir da hegemonia da intolerância, da regra, das ideias mais fáceis que a classificam como pertencente a uma categoria distinta e superior à dele. É, contudo, apesar disso, que é capaz de passar da intolerância para aceitação, por meio da

reflexão, da empatia, da chance que dá a si mesma de se aproximar dele e o conhecer melhor. Entretanto, por mais que finalmente aprenda a aceitá-lo e a amá-lo, Kim não consegue seu final feliz com Edward.

Todos os personagens que se identificam com os monstros se sentem sozinhos e têm uma falta de pontes e conexões não superficiais em sua vida, o que cria um poderoso discurso sobre quão solitária pode ser a diferença no mundo. Ao fim de ambos os filmes, os monstros retornam aos espaços de isolamento de onde vieram, relegados a um lugar de invisibilidade, de anonimato - uma metáfora que evidencia a dificuldade da diferença de encontrar um espaço em que se encaixe na sociedade.

“Todo mundo, uma hora ou outra, se sente como Edward Mãos de Tesoura. Sentem-se incompreendidos, sentem-se excluídos. O desejo de Edward de ser aceito e de se aceitar, essas coisas serão sentidas pelas pessoas para sempre” (DI NOVI, 2002, produtora do longa). Talvez nem todo mundo se sinta assim, mas provavelmente todas as pessoas classificadas como Outro, sim. A luta contra a intolerância e a busca pela legitimação da aceitação são permanentes, e o Cinema e o Audiovisual, seja por meio de linguagens informativas ou metafóricas, por narrativas documentais ou ficcionais, cumprem uma função indispensável nelas. É preciso criar e estudar histórias que representam a diferença com protagonismo e contestam estereótipos, preconceitos e violências contra identidades desviantes.

Ademais, é importante relembrar que, fora das telas, quando não for possível nos identificarmos com a diferença para respeitá-la, o exemplo que podemos seguir é o de Kim, defendido também por Saneh (2004) como a única forma de combater a intolerância: observar para compreender, aprender para respeitar, e refletir para, finalmente, aceitar. Quem sabe, assim, essa angústia pela aceitação não seja sentida pelas pessoas para sempre.

REFERÊNCIAS

A Forma da Água. Direção de Guillermo del Toro. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2017. Download (123 min).

ABBADE, M. **Biografia: Guillermo del Toro**. IMDb, 2014. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/biografia-guillermo-del-toro>>

AdoroCinema. **Guillermo del Toro**. AdoroCinema. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-18940/>>

AdoroCinema. **Tim Burton**. AdoroCinema. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-6494/>>

ARTE1, C. **TIM BURTON: 'SEMPRE FUI UMA CRIANÇA SOLITÁRIA'**. YouTube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uasANdGdSbk>>. Acesso em: 22 de abril de 2022.

CABRAL, B.M. et al. **Análise da Estética dos Filmes de Tim Burton**. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/8707>>

COHEN, J. J. **A cultura dos monstros: sete teses**. Reading culture, University of Minnesota Press, 1996. In: *Pedagogia dos Monstros*. 2000, Belo Horizonte, p. 23-61. Disponível em: <https://www.academia.edu/4766426/3_livro_pedagogia_dos_monstros_os_prazeres_e_os_perigos_da_confus%C3%A3o_de_frentieras>

EASTON, N. **For Tim Burton, This One's Personal: The director of 'Beetlejuice' and 'Batman' is filming another bizarre movie - but this tale draws on his own childhood images**. Los Angeles Times, Los Angeles, 12 de agosto de 1990. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-08-12-ca-1092-story.html>>

EDWARD Mãos de Tesoura. Direção de Tim Burton. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990. Streaming Disney Plus (105 min).

EVANS, S. Y. **Tim Burton**. Omelete, 2018. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/batman/tim-burton>>

FIELD, S. **Manual de Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FRANÇA, J. **O sequestro do Gótico no Brasil**. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. *As nuances do gótico: dos setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017.

HALL, S. (org.). **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage, 1997.

IMDb. **Guillermo del Toro Biography**. IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0868219/bio?ref=nm_ov_bio_sm>

IMDb. **Tim Burton Biography**. IMDb. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-18940/>>

KAYE, H. **Gothic Film**. In: PUNTER, D. (ed.). *A new companion to the gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.

KRISTEVA, J. **Powers of horror: an essay of abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MARTINO, L. M. S. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

ROSE, D. **Análise de imagens em movimento**. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANEH, G. **A desvalorização do 'outro'**. *Vozes e Diálogo*, v. 6, p. 9-15, 2004.

SILVA, T. T. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 73-102, 2000.

SILVA, A. M.; SILVA, G.S. **A Representação Do Outro No Cinema Fantástico: O Caso De A Forma Da Água (2017), de Guillermo Del Toro**. REVISTA ABUSÕES | n. 08 v. 08 ano 05, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/abusoes.2019.38159>>

TEACHING, K. **The Making of Edward Scissorhands (Behind the Scenes)** - Tim Burton. YouTube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vUdG6dWTxT8&t=635s>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

TRAVERS, P. P. **Director Guillermo del Toro talks the making of 'The Shape of Water'**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otts5vS_f8o&t=257s>. Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 7-72, 2000. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4284077/mod_resource/content/1/cap%C3%ADulo%20I%20-%20Woodward%20-%20IDENTIDADE-E-DIFERENCA-UMA-INTRODUCAO-TEORICA-E-CONCEITUAL.pdf>

WRIGHT, K. **Disgust and desire: the paradox of the monster**. Amsterdam: Brill/Rodopi, 2018.